



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Transpozycje kabaretowe w teatrze Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego

**Author:** Aneta Głowacka

**Citation style:** Głowacka Aneta. (2015). Transpozycje kabaretowe w teatrze Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego W: D. Fox, J. Mikołajczyk (red.), "Kabaret - poważna sprawa?" (s. 177-194). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# *Transpozycje kabaretowe w teatrze Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego*

ANETA GŁOWACKA  
Uniwersytet Śląski

## **Teatr złego gustu i smaku**

Związki teatru Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego<sup>1</sup> z kulturą niską są oczywiste od początku ich teatralnej kariery. Z jednej strony sami twórcy konsekwentnie odżegnywali się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, skierowanego do publiczności postrzegającej sztukę jako formę manifestacji społecznego prestiżu, którą ironicznie nazywali „Aspirującą Publicznością”, siebie sytuując po stronie wielbicieli gatunków i form przez tę publiczność pogardzanych i odrzucanych. Na horyzoncie ich artystycznych zainteresowań znalazły się zatem farsa, burleska czy musical, które w różnym stopniu inspirowały rozwiązania formalne w realizowanych spektaklach. Z drugiej strony dobór tematów oraz sposób konstruowania narracji i bohaterów był wielokrotnie łączony przez krytyków – zwłaszcza nieprzychylnych ich twórczości – właśnie z kabaretem, a więc sztuką niższą, budzącą wątpliwości co do jej artystycznego statusu.

Zarówno pierwsze spektakle: *Dziady. Ekshumacja*<sup>2</sup> czy *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszys-*

---

<sup>1</sup> Trzeba ten duet traktować łącznie. Mimo że role obu twórców w procesie powstawania spektaklu są określone, wiele koncepcji dramatopisarskich i rozwiązań scenicznych jest efektem wspólnego namysłu.

<sup>2</sup> P. DEMIRSKI: *Dziady. Ekshumacja*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: R. RUMAS. Kostiumy: A. KOMARZENIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Ruch sceniczny: M. CZARNIK. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 14 stycznia 2007.

kie sztachety zostały zużyte<sup>3</sup>, jak i późniejsze realizacje, np. *Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej*<sup>4</sup>, budziły w związku z tym skrajne emocje i kontrowersje. Temida Stankiewicz-Podhorecka, jedna z gorętszych przeciwniczek duetu, w bardzo emocjonalnej recenzji z *Polaka...* pisała: „No bo jeśli na scenie słyszy się nieustannie kloaczny język, w jakim dialogują ze sobą aktorzy wspierający się przy tym nie mniej kloacznymi zachowaniami względem siebie, to wiadomo, że normalny widz, w zdrowym odruchu negującym wszelką dewiację i patologię, zaprotestuje”. Recenzentka „Naszego Dziennika” dopatrywała się w groteskowej poetyce tandemu nawet rodzaju autopromocji, która wsparta przez „kumpli – recenzentów, dziennikarzy, tzw. lansjerów” zapewni im szybką karierę<sup>5</sup>. Z kolei bardziej powściągliwy w dosadnych ocenach, choć nie mniej krytyczny, Jacek Sieradzki w recenzji ze spektaklu *Niech żyje wojna!!!*<sup>6</sup> skrytykował przede wszystkim formę teatralną, w którą Strzępka ubrała tekst Demirskiego, inspirowany filmem i książką Janusza Przymanowskiego *Czterej pancerni i pies*. Wypowiedź twórców rewidującą formy ustanawiania historii krytyk ocenił jako „chaotyczną, wulgarną burleskę pełną skatologii, chamstwa i plucia resztkami jedzenia”<sup>7</sup>. Równie sceptyczny wobec prac duetu był Łukasz Drewniak, który dwa lata wcześniej na łamach „Dziennika” zanotował: „Teatr stał się dla Demirskiego i Strzępki czymś w rodzaju kabaretu w odcinkach. Forma kolejnych spektakli jest tylko lekko modyfikowana, idea polityczno-społecznej rozróby zostaje ciągle ta sama. Serwuje się nam dwie, a często i więcej godzin teatralnego chaosu, rozpętanego po to tylko, żeby utrwalić widzowi w głowie jedno hasło. Najczęściej z neoliberalizmem w tle”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> P. DEMIRSKI: *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. MIERZICKI. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Kostiumy: O. KOMARZENIEC. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 marca 2007.

<sup>4</sup> P. DEMIRSKI: *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 22 maja 2010.

<sup>5</sup> T. STANKIEWICZ-PODHORECKA: *Kompleks prowincji*. „Nasz Dziennik”, nr 84, 9 IV 2008. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html> [data dostępu: 20 II 2015].

<sup>6</sup> P. DEMIRSKI: *Niech żyje wojna!!!*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 12 grudnia 2009.

<sup>7</sup> J. SIERADZKI: *Czterej pancerni i klops*. „Przekrój”, nr 4, 26 I 2010.

<sup>8</sup> Ł. DREWNIAK: *Propaganda dell'arte*. „Dziennik”, nr 256 – dodatek „Kultura”, 31 X 2008.

Te negatywne oceny w pewnym sensie miały podważać wartość uprawianej przez artystów sztuki. Ze swoimi politycznymi bulwarówkami nie wpisywali się bowiem w wymagania stawiane wówczas sztuce wysokiej, za jaką ciągle uważany był teatr. Paradoksalnie jednak, mimo krytycznego podejścia, wypowiedzi niechętnych duetowi autorów w syntetycznym skrócie punktowały najważniejsze cechy tej twórczości: operowanie karykaturą i groteską, krytyczne portretowanie aktualnej rzeczywistości, wywracanie na nice społecznych mitów i zależności, kompromitowanie struktur władzy, wreszcie poruszanie tematów tabu, ciągle obejmujących m.in.: politykę, gospodarkę, ekonomię i konsekwencje transformacji ustrojowej, a także zbiorową i indywidualną tożsamość, w której niemała rolę – choć chętnie wypieraną z powszechnej świadomości – odgrywał pierwiastek chłopski. Do tego katalogu trzeba by jeszcze dodać tematy krytycznie odnoszące się do Kościoła katolickiego, polskiego antysemityzmu i Auschwitz, ponieważ tandem zrelatywizował niektóre oczywiste prawdy i obsadził Polaków nie tylko w roli ofiar, ale również katów.

Krytyków raziła obsceniczność i doraźność podejmowanych tematów, a także radykalizm stawianych tez, unieważniający jakiegokolwiek niuansowanie. Znakiem firmowym tej twórczości stały się również: specyficzna struktura spektakli – reżyserka zrezygnowała z fabularnej spójności na rzecz luźno powiązanych ze sobą fragmentów, przypominających kabaretowe skecze, mieszanie różnych form ekspresji, łączenie scen lirycznych z grubym żartem i dosadnymi środkami wyrazu (widzów przed spektaklem *Bierzcie i jedzcie*<sup>9</sup> witała ze sceny rozpięta na rusztowaniach na całą szerokość okna scenicznego, wystawiona w stronę publiczności wielka pupa), obracanie patosu w żart, wyrażanie poważnych treści w komediowej formie albo żartu w poważnej, wreszcie, operowanie językiem nie tylko niezgodnym z regułami gramatycznej poprawności, lecz także wulgarnym, odsyłającym zarówno do społecznych dołów, jak i ludycznej tradycji teatru.

Nie znaczy to, że nie było recenzentów bardziej przychylnych tej twórczości, jakkolwiek na początku mogła być ona wyzwaniem nawet dla widzów otwartych na eksperymenty. Recenzent „Wiadomo-

---

<sup>9</sup> P. DEMIRSKI: *Bierzcie i jedzcie*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Kierownictwo muzyczne: J. JAROSIK. Premiera: Teatr Rzywki w Chorzowie, 14 grudnia 2013.

ści Wałbrzyskich” (a trzeba przyznać, że ówczesny Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego pod dyktando Piotra Kruszczyńskiego zdążył przyzwyczaić publiczność do niekonwencjonalnych rozwiązań) zawarł swoje wrażenia na temat spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* w lapidarnej formie: „Przedstawienie zaczyna się od głośnego beknięcia. Kończy patetycznym odśpiewaniem pieśni religijnej. W środku ponad półtorej godziny najbardziej obrazoburczej teatralnej jazdy, jaką widział Wałbrzych. Jazdy przez to wszystko, co w nas siedzi, a o czym mówimy najczęściej po wypiciu pół litra wódki. Na głowę”<sup>10</sup>.

Taki odbiór spektakli raczej nie był zaskoczeniem dla twórców, zwłaszcza że zawsze deklarowali sympatię dla niskich gatunków i nieeleganckich tematów. Dość precyzyjnie zdefiniowali również widza swojego teatru. W rozmowie z Henryką Wach-Malicką – przeprowadzonej jeszcze przed otrzymaniem przez duet „Paszportu Polityki” i wkroczeniem do teatralnego mainstreamu – Strzępka deklarowała:

Z premedytacją eksploatujemy w naszej praktyce teatralnej gatunki niskie, pogardzane przez Aspirującą Publiczność. Tę publiczność przywiązaną do opowieści o teatrze, który był wysoki i opowiadał o rozterkach rozmaitych rodzin królewskich czy ziemiańskich – rodziny te nie pierdziały i rozmawiały ze sobą językiem literackim. No więc my bardziej demokratycznie konstruujemy spis postaci w naszych spektaklach. Decydując się na gatunki farsowe, burleskowe, sygnalizujemy nasz stosunek do klas tzw. aspirujących. Mówimy: nie dostaniecie swojej tak pożądanej sztuki wysokiej, nasza będzie w złym smaku i w złym stylu. Będzie chyba nie dla was. [...] nie popieścimy was eleganckimi biografiami waszych arystokratycznych idoli<sup>11</sup>.

Epatowanie złym smakiem i stylem z jednej strony oznaczało wprowadzanie tematów i bohaterów dotychczas nieobecnych na scenie, z drugiej – korzystanie z gatunków kojarzących się z rozrywką, również telewizyjną: muzyczne *Połóżnice szpitala św. Zofii*<sup>12</sup> twórcy za-

<sup>10</sup> M. Wyszowski: *Sztachety zostały rzucone*. „Wiadomości Wałbrzyskie”, online, 10 IV 2007. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37621.html> [data dostępu: 20 III 2015].

<sup>11</sup> *Profanacja jest konieczna!* Z Moniką Strzępką rozmawiała Henryka Wach-Malicka. „Gazeta. Dziennik Zachodni”, 26 VII 2010.

<sup>12</sup> P. DEMIRSKI: *Połóżnice szpitala św. Zofii*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACI. Scenografia: M. CHOJNACKI. Kierownictwo muzyczne: J. JAROSIK. Premiera: Teatr Rozrywki w Chorzowie, 17 września 2011.

klasyfikowali jako rewię połoźniczą, natomiast jeden z ostatnich pomysłów duetu – serial teatralny *Kłątwa: odcinki z czasu beznadziei*<sup>13</sup> – jest inspirowany telewizyjnymi produkcjami, m.in. *House of Cards* i *American Horror Story*. Informacje o miejscu i czasie akcji wyświetlane na ekranie podczas spektaklu *Bierzcie i jedzcie*, którego akcja rozgrywała się w układzie pokarmowym człowieka, mogły przywołać na myśl produkcje telewizyjne zarówno spod znaku animowanego filmu edukacyjnego *Było sobie życie*, jak i sensacyjnych seriali. Charakterystyczne zaś dla wszystkich spektakli ostra polaryzacja postaw, wyrazistość poglądów, dosadność wyrażen bohaterów odwołują się do poetyki współczesnych tabloidów.

Reżyserka poruszając się w niskich rejestrach kultury, celowo obniża rangę postaci i świata przedstawionego. W warstwie wizualnej przejawia się to przede wszystkim skłonnością do antyestetyki. Bałagan na scenie jest rodzajem kulturowego wysypiska. Dekoracje budowane są z kartonowych ścian i pudeł (*Opera gospodarcza*<sup>14</sup>), starych mebli (*Diamenty...*), zdezelowanych kinowych foteli (*Był sobie Andrzej...*), rozpadających się kanap i zniszczonych tapczanów albo krzeseł, w których przetrwał urok poprzedniej epoki. Michał Korchowiec – scenograf od dłuższego czasu stale współpracujący ze Strzępką – rozrzuca na scenie snopki słomy (*Bitwa warszawska 1920*<sup>15</sup>), rozsypuje piasek (*Był sobie Andrzej...*), buduje otoczony workami z ziemią zbiornik wodny, po którym brodzą unurzani po kostki bohaterowie (*Kłątwa*). Od ścian odchodzą tapeta albo warstwy farby, a trzaskające drzwi nie zawsze się domykają. Rzeczywistość na scenie zostaje sprowadzona do roli miejskiego wysypiska, gdzie sztuczne palmy, kaktusy i pnącza walczą o swoje miejsce z całym cywilizacyjnym śmietni-

<sup>13</sup> P. DEMIRSKI: *Kłątwa: odcinki z czasów beznadziei*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Wideo: T. MICHALCZEWSKI. Premiera: Teatr Łaźnia Nowa w koprodukcji z Teatrem Imka. Premiera kolejnych odcinków: *E01: Don't mess with Jesus*, 14 marca 2014. *E02: Lekcja religii*, 16 maja 2014. *E03: Sabat dobrego domu*, 25 września 2014.

<sup>14</sup> P. DEMIRSKI: *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*. Reżyseria i scenografia: M. STRZĘPKA. Kostiumy: A. KOMARZENIEC-PISS. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Premiera: Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 5 października 2008.

<sup>15</sup> P. DEMIRSKI: *Bitwa warszawska 1920*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁO. Choreografia: C. TOMASZEWSKI. Premiera: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 22 czerwca 2013.

kiem: lodówkami, kanapami i plastikowymi przenośnymi toaletami (*Śmierć podatnika*<sup>16</sup>).



1. Paweł Demirski: *Położnice szpitala św. Zofii*. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Rozrywki w Chorzowie

Źródło: Archiwum Teatru Rozrywki w Chorzowie. Fot. Bartłomiej Sowa.

<sup>16</sup> P. DEMIRSKI: *Śmierć podatnika*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: D. ZAŁĘSKI. Kostiumy: A. KOMARZENIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: M. CZARNIK. Reżyseria światła: J. BURBAN. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 7 grudnia 2007.

Nieodłączną częścią tej rzeczywistości niskiej rangi są bohaterowie, których status egzystencjalny podkreślają kostiumy: rozciągnięte dresy i podkoszulki, wytarte sztruksowe marynarki, niemodne sukienki, podomki, kolorowe kostiumy w kwiaty, błyszczące tkaniny i futerka wyłowione z przepastnych koszy lumpeksów. Bohaterami sztuk Demirskiego nie są bowiem złożone, psychologicznie skomplikowane indywidualności, które prowadzą wewnętrzne bądź zewnętrzne wojny o uniwersalne wartości, lecz narysowani grubą kreską przedstawiciele środowisk upośledzonych pod względem ekonomicznym, ze szczątkową skłonnością do autorefleksji i wąskim horyzontem wiedzy o świecie, często pozbawieni głosu w oficjalnych narracjach. Dla takich postaci brakuje miejsca w antologiach tzw. przeklętych polskich tematów, zwykle zarezerwowanych dla jednostek wybitnych, obdarzonych samoświadomością i charyzmą. Ci bohaterowie nie mieszczą się ani w paradygmacie teatru heroicznego, ani w schemacie „sztuki dobrze skrojonej”. Z reguły nie ma dla nich miejsca w tak zwanym poważnym teatrze, gdyż w pewnym sensie, jak powiedziałby Bauman, są społecznymi odpadami, których problemy nie wydają się interesujące do pokazania na scenie.

W zasadzie od pierwszego spektaklu twórcy pochylają się nad losem skrzywdzonych i wykluczonych, teatr traktując jak współczesną agorę, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, poddaje analizie mechanizmy władzy, wątpi w bezkrytycznie przyjmowane sądy i dekonspiruje niepodważalne teorie. Bohaterami spektaklu *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*<sup>17</sup> na podstawie *Wujaszka Wani* Antona Czechowa byli mieszkańcy prowincji, którzy nie załapali się na korzyści płynące z transformacji ustrojowej. Z kolei *Położnice szpitala św. Zofii* obnażały mniej szlachetne strony propagowanej przez „Gazetę Wyborczą” akcji „Rodzić po ludzku”. Duet kwestionuje w swoich spektaklach autorytety i rozlicza je z zaniechań, jak w przedstawieniu *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*, w którym pod teatralny pręgierz zostały postawione elity intelektualne i artystyczne kraju, które po odzyskaniu wolności przez Polskę w 1989 roku zignorowa-

---

<sup>17</sup> P. DEMIRSKI: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty. After Czechow*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia: D. ZAŁĘSKI. Muzyka: J. SUŚWILŁO. Kostiumy: O. KOMARZENIEC. Choreografia: M. CZARNIK. Reżyseria światła: J. BURBAN. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 maja 2008.



ły swoją misję społeczną. Prowokują również przeciętnych zjadaczy chleba. *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów* z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu skłaniała do pytań nie tylko o współczesny konsumpcjonizm, ale również o kondycję społeczeństwa obywatelskiego i ogólnoludzką solidarność – na plakatach rozlepionych na mieście można było przeczytać hasła zachęcające do sprawdzenia, co produkuje się w teatrze za pieniądze podatników, a na umieszczonych na scenie wielkoformatowych zdjęciach głodujących afrykańskich dzieci pojawił się ironiczny napis: „Śpij spokojnie, one już nie żyją!”, sugerujący, że system pomocy humanitarnej w rzeczywistości jest również producentem ofiar.

Artyści do dialogu z publicznością szukają zatem inspiracji w codzienności, w tematach, które nie tylko przykuwają uwagę Polaków, ale również interesują ich samych jako świadomych obywateli. Prace nad *Tęczową Trybuną 2012*<sup>18</sup> toczyły się równolegle z przygotowaniami Polski do organizacji Euro w 2012 roku. W związku z tym Strzępka i Demirski zbudowali swoją artystyczną wypowiedź, opierając się na postulacie zorganizowania sektorów dla kibiców homoseksualnych na stadionach narodowych w trakcie trwania turnieju. Zaangażowanie duetu w 2012 roku w protest środowiska ludzi teatru przeciwko komercjalizacji sztuki („Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem”) wpłynęło na prace nad spektaklem *O dobru*<sup>19</sup>. W jego finale twórcy zawarli wiarę w możliwość zjednoczenia się społeczeństwa w obronie wspólnego społecznego interesu. Wreszcie przedstawienie *W imię Jakuba S.*<sup>20</sup> dotyczyło nie tylko tabuizowanego tematu, jakim jest chłopskie pochodzenie większości polskiego społeczeństwa, ale również uwikłania Polaków w system kredytowany, będący współczesną formą zniewolenia, rodzajem pańszczyzny.

<sup>18</sup> P. DEMIRSKI: *Tęczowa Trybuna 2012*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACI. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 5 marca 2011.

<sup>19</sup> P. DEMIRSKI: *O dobru*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, 27 kwietnia 2012.

<sup>20</sup> P. DEMIRSKI: *W imię Jakuba S.* Reżyseria: M. STRZĘPKA. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Scenografia: M. KORCHOWIEC. Premiera: Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, 8 grudnia 2011.



2. Paweł Demirski: *Tęczowa Trybuna 2012*. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Polski we Wrocławiu

Źródło: Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu. Fot. Natalia Kabanow.

Twórcy, upominając się o prawa skrzywdzonych przez system, oszukanych i wykluczonych, jednocześnie nie mają złudzeń, że teatr, który uprawiają, nie tworzy wspólnoty śmiechu, jak to leży w tradycji kabaretu i innych gatunków komediowych – w zasadzie od zawsze dających schronienie grupom marginalizowanym i o odmiennych poglądach. Mają świadomość, że w przeciwieństwie do twórczości ich duchowego i artystycznego mistrza, Dario Fo, na którego spektaklach gromadziły się tysiące ludzi, ich przedstawienia nie mają takiego potencjału politycznego i społecznego, docierają bowiem do wąskiej grupy odbiorców, najczęściej podzielających poglądy samych artystów. Ta gorzka refleksja znalazła wyraz w przygotowanym w Komunie//Warszawa performansie *Dario Fo przesłał instrukcje*<sup>21</sup>, który składał się z występu Pawła Demirskiego, wzbogaconego teatralny-

<sup>21</sup> P. DEMIRSKI: *re//mix Dario Fo przesłał instrukcje*. Koncepcja: M. STRZĘPKA i P. DEMIRSKI. Muzyka: J. SUŚWIEŁO. Premiera: Komuna//Warszawa, 16 grudnia 2012.

mi etiudami aktorów: Agnieszki Kwietniewskiej i Andrzeja Kłaka. Tekst i działanie autora prowadziły do konkluzji, że lewicowy teatr w Polsce nie potrafi nawiązać kontaktu z publicznością inną niż inteligencka, a ideowe i polityczne podziały skutecznie blokują działanie we wspólnej, obywatelskiej sprawie – na koniec wieczoru autor bezskutecznie proponował publiczności podpisanie petycji do premiera Donalda Tuska w sprawie uwolnienia Piotra Staruchowicza „Starucha”, przywódcy kiboli Legii, który zdaniem prawniczych mediów był „więźniem sumienia”, od kilku miesięcy bezprawnie przetrzymywany w areszcie śledczym.

### „Tu nie będzie śmiesznie, to nie jest kabaret”

„Tu nie będzie śmiesznie, to nie jest kabaret” – takie słowa padały ze sceny na początku spektaklu *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei EO2: Lekcja religii*, który jest drugą częścią wymyślonego przez duet teatralnego serialu. Wypowiada je okrutny biblijny Jezus – ksiądz (Dobromir Dymecki), który przebrany w szaty liturgiczne przygotowuje się do odprawiania niekończącej się mszy oraz dyscyplinowania wiernych. Po zagładzie władzy ustawodawczej, do której dochodzi w pierwszym odcinku *EO1: Don't Mess With Jesus (Nie zadzieraj z Jezusem)*, niemalże wszyscy parlamentarzyści giną w niewyjaśnionych okolicznościach – zaczyna spełniać się Apokalipsa. Watykan staje się centrum Europy. Budynek polskiego Parlamentu szturmują obywatele żądający demokracji bezpośredniej. W panującym chaosie po scenie miota się zdeorientowany Prezydent (Krzysztof Dracz), który w pierwszym odcinku żałował, że nie może uciec do Rumunii, bo Polska już z nią nie graniczy, a teraz musi uporać się z wchodzącym w jego ciało duchem Dziennikarza, z którego żoną miał romans. Jest też Dziennikarka (Anna Kłos), która dla odkrycia prawdy – a może przede wszystkim dla uzyskania dobrego dziennikarskiego materiału – jest gotowa zejść nawet do piekieł. Rzeczywistość zbudowana na scenie z jednej strony realizuje ideę „świata na opak” – spełniają się najgorsze wizje rządzących, z drugiej zaś strony jest wypadkową stale powracających w tej twórczości wątków i tematów.



3. Paweł Demirski: *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei. E01: Don't mess with Jesus*. Reż. Monika Strzępka. Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie

Źródło: Archiwum Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie. Fot. Tomasz Wiech.

Wbrew deklaracjom Jezusa poetyka teatralna „wściekłego duetu” – jak ich kiedyś ochrzciły media – czerpie z kabaretu pełnymi garściami. Strzępka i Demirski osadzają swoje spektakle w rzeczywistości aktualnej dla widza, odwołują się do wspólnej pamięci i świadomości. Wśród poruszanych zagadnień pojawiają się bieżące problemy polityczne, społeczne i gospodarcze: kryzys publicznej służby zdrowia i kryzys rodzicielstwa (*Położnice szpitala św. Zofii*), polityka przemysłu żywieniowego (*Bierście i jedzcie*), konsekwencje urynkowienia sztuki (*O dobru, Courtney Love*<sup>22</sup>), arogancja władzy podsycana brakiem społeczeństwa obywatelskiego (*Tęczowa Trybuna*) czy funkcjonowanie spółek skarbu państwa – tematem *Firmy*<sup>23</sup> były konflikty interesów

<sup>22</sup> P. DEMIRSKI: *Courtney Love*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Choreografia: R. URBACKI. Premiera: Teatr Polski we Wrocławiu, 30 grudnia 2012.

<sup>23</sup> P. DEMIRSKI: *Firma*. Reżyseria: M. STRZĘPKA. Scenografia i kostiumy: M. KORCHOWIEC. Muzyka: J. SUŚWIŁŁO. Premiera: Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 6 października 2012.

i szemrane transakcje na szczytach władzy związane z prywatyzacją Polskich Kolei Państwowych. Wydaje się, że nie ma dla nich tematów artystycznie ryzykownych lub nieciekawych. Świadomie wpisują swoje spektakle w konwencję społecznej debaty – wszystkie dotychczasowe odcinki *Kłątwy* (projekt ostatecznie ma składać się z czterech części) zadają właściwie to samo pytanie: o stan demokracji i przyszłość Polski. Chętnie prowokują również pozateatralną dyskusję. Rozwijana w trakcie prac nad *Tęczową Trybuną* opowieść o rzekomo działającym w podziemiu gejojskim fanklubie piłkarskim, który walczy o miejsce na Stadionie Narodowym podczas Euro, okazała się na tyle interesującą medialną sensacją, że kupiła ją nawet stacja TVN. W rzeczywistości strona internetowa fanklubu była prowadzona przez pracowników Teatru Polskiego we Wrocławiu. Temat *Tęczowej Trybuny* okazał się intrygujący również dla innych mediów, o czym świadczy liczba relacji i artykułów na ten temat. Ewa Siwek wynotowała ponad czterdzieści artykułów w Internecie na stronach polskich i ponad siedemdziesiąt na stronach zagranicznych<sup>24</sup>.

Artyści swój teatr traktują demokratycznie, dlatego obok przedstawicieli klas społecznie i ekonomicznie uprzywilejowanych, którzy zwykle pełnią rolę czarnych charakterów (Prezydent, wysoko postawiony urzędnik, finansista, arystokratka), pojawiają się bohaterowie niskiej rangi (dresiarze, bezrobotni wujaszkwowie z prowincji, alkoholicy, ludzie przegrani i opuszczeni), jak również przeciętni obywatele, niczym niewyróżniający się statystyczni podatnicy, w których sytuacji mogą rozpoznać się sami widzowie (młodzi kredytobiorcy, dorobkiewiczze po trzydziestce, kobiety spodziewające się dziecka w państwie, które nie ma polityki prorodzinnej, a opieka medyczna jest w gorszym stanie niż pacjenci próbujący z niej korzystać). W wielu postaciach łatwo rozpoznać osoby publiczne: Biskup pedofil w *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* przypominał biskupa Petza, a Generał – Wojciecha Jaruzelskiego, Andrzej z *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* przywoływał postać Andrzeja Wajdy, z kolei Pani Prezydent z *Tęczowej Trybuny* była karykaturą Hanny Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy, wreszcie Dziennikarka z *Kłątwy* wydaje się inspirowana Moniką Olejnik, w którą wszedł duch posłanki Krystyny Pawłowicz.

<sup>24</sup> Zob. E. SIWEK: *Klub Tęcza*. „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 142–147.

Wszyscy bohaterowie spektakli Strzępki uwiecznieni są w jakiejś narracji, która wyposaża ich w zbiór gestów i zachowań, ale też zniewala i narzuca tożsamość. Wydaje się, że dialog między nimi jest nierealny, jak to się dzieje w rzeczywistości, a jednak w teatrze dochodzi do skutku, mimo że w zderzeniu poglądów i postaw rodzą się osie podziałów i ujawniają konflikty interesów. Te zwykle przebiegają na linii: władza kontra reszta świata, centrum kontra peryferia, elity *versus* społeczeństwo, bogaci kontra biedni. Zresztą zgodnie z deklaracjami twórców, którzy uważają, że: „Artysta musi być przeciwko władzy. Zawsze. Może szczególnie wtedy, gdy władza jest mu przychylna”<sup>25</sup>, nie ma wątpliwości, z jakiej perspektywy jest konstruowany sceniczny świat i dla czego tematy wypierane z pola widzenia przez konserwatywny teatr są przedmiotem ich szczególnego zainteresowania. „To chyba nie jest najgorzej, że teatr wychodzi z własnego elitarnego podwórka. Mnie by bardzo cieszyło, gdybym o naszym spektaklu przeczytała w dziale »społeczeństwo«, a nie tylko w dziale »recenzje«” – mówiła Strzępka w rozmowie dla „Gazety Wyborczej”<sup>26</sup>.

Korzystając z bliskiej kabaretowi zasady zacierania granic między tym, co wysokie i niskie, tragiczne i groteskowe, metafizyczne i cielesne, Strzępka lepi swoje postacie i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, stereotypów, klisz i konwencji. Pani Prezydent z *Tęczowej Trybuny* miała charakterystyczną dla Hanny Gronkiewicz-Waltz wadę wymowy, ale nosiła się jak Caryca Katarzyna, w peruce i w sukni typu *panier*. Prowokuje do tego również język Demirskiego, który jest kołażem cytatów, stereotypów językowych i parodii modnych dyskursów, a także fraz zaczerpniętych z ulicy. Powstają twory hybrydyczne, które – zgodnie z duchem groteski – oscylują między tragedią i komedią<sup>27</sup>. Postacie są wyraziste, narysowane grubą kreską, często karykaturalnie wykrzywione i, podobnie jak w komedii dell’arte, od początku gotowe – nie rozwijają się w trakcie trwania spektaklu. Raczej

<sup>25</sup> *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*. Z Moniką Strzępką rozmawiał Sebastian Liszka. „Krytyka Polityczna”, 18.06.2010. <http://www.krytykapolityczna.pl/18.06> [data dostępu: 12 I 2015].

<sup>26</sup> *Był sobie Polak, Andrzej, czterej pancerni i pies* z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawiały Magdalena Grzebałkowska i Dorota Karaś. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 51, „Duży Format” nr 8, 3 III 2011.

<sup>27</sup> J.P. SARRAZAC: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 72.

są reprezentantami pewnych postaw i zachowań aniżeli psychicznie skomplikowanymi bytami. Uwikłane w swoją fizjologię: krwawią od zadanych ran, bekają, masturbują się, wymiotują kefirem albo zepsutym pasztetem, mają zgniłe zęby i podkrążone oczy, nie tylko służą negacji teatru jako sztuki wysokiej (zachowania niezgodne z *savoir vivre* skutecznie naruszają normy obyczajowe). Ich obecność kieruje również uwagę w stronę refleksji Julii Kristevej na temat *abject* i *abjection*. A wiadomo, że to, co wstrętne, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „zaburza tożsamość, system, ład. [...] nie przestrzega granic, miejsc, zasad”<sup>28</sup>, jest bliskie wywrotowej idei karnawału.



4. Paweł Demirski: *Tęczowa Trybuna* 2012. Reż. Monika Strzępka.  
Teatr Polski we Wrocławiu

Źródło: Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu. Fot. Natalia Kabanow.

Strzępka i Demirski sięgając po gatunki komediowe – w ich spektaklach ulegające nobilitacji – świadomie wykorzystują ich dywersyjne działanie. Jak pisze Alenka Zupančič, analizując komedię przez te-

<sup>28</sup> J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 10.

orię Lacana, komedia ma dużą siłę emancypacyjną, łączy bowiem to, co niewiarygodne, z dość przyziemnym realizmem, który jest w tym wypadku realizmem popędów. Pozwala na spotkanie na scenie tego, co w życiu i myśleniu się nie spotyka. Jej wywrotowość ma przymusić widzów do zmiany świadomości. Mówiąc coś obscenicznego, komedia przekracza porządek społeczny ustanowiony przez tabu<sup>29</sup>. Wprowadzając elementy kabaretowe do swoich spektakli, twórcy nie tylko dekonspirują teatralną fikcję i dokonują autokompromitacji teatru – spektakle składają się z fragmentów, przywodzących na myśl kabaretowe skecze. Nie tylko obnażają społeczne struktury i zależności, ale również podważają swoją rolę jako twórców. W projekcie *Dario Fo przesłał instrukcje* dochodzi do autoparodii. Demirski jako lewicowy artysta bezskutecznie usiłuje nawiązać kontakt z reprezentującą proletariat kobietą ze ścierką. Kiedy pochyla się nad sprząającą Robotnicą i używając języka współczesnego intelektualisty proponuje pomoc, nie trudno odczytać ten gest jako z gruntu fałszywy.

\* \* \*

Immanentną cechą twórczości Strzępki i Demirskiego jest sięganie po tematy uważane w teatrze za trudne i/lub nieeleganckie, niosące ryzyko braku akceptacji ze strony mieszczańskiego widza, przyzwyczajonego do przewidywalnej – miłej dla oka i ucha – estetyki. Dlatego ich twórczość, zwłaszcza w początkowym okresie, była postrzegana w kategoriach prowokacji i taniej sensacji, chociaż – zgodnie z założeniami sztuki krytycznej, pod którą się podpisują – miała na celu pobudzenie do myślenia, skłonienie do akceptacji bądź protestu, zmianę języka refleksji na temat rzeczywistości, oddanie głosu grupom społecznym innym niż inteligencja. Twórcy traktują teatr jako miejsce, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, ujawnia obszary zepchnięte w przestrzeń tabu, podaje w wątpliwość oczywiste sądy.

Nic dziwnego, że naruszając przyjęte kanony tematyczne i estetyczne, najczęściej byli oskarżani o brak szacunku dla tradycji (przepisane Mickiewiczowskich *Dziadów* uznawano za profanację), niezna-

---

<sup>29</sup> A. ZUPANČIČ: *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*. „Didaskalia” 2010, nr 97/98.



mość konwencji (tworzą gatunkowe kolaże, łączą wysokie z niskim, patos tematu rozbijają kabaretowymi wstawkami i grubymi żartami), ideologiczne zaangażowanie, publicystyczną doraźność, lewicowość i zamach na niepodważalne wartości. To, co widz zobaczy na scenie, nie jest estetycznie wysmakowane, raczej kojarzy się ze śmietnikiem, tandetą i bałaganem. Również sceniczne postaci ujawniają się w całej swojej cielesności i fizjologii. Gra aktorska na pograniczu groteski i parodii niewiele ma wspólnego z psychologicznym niuansowaniem. Bohaterowie są wyraziści, często przerysowani, jakby wypożyczeni z konwencji teatru jarmarcznego, w którym gra się szeroko. Używają języka potocznego, nierzadko wulgarne, powielają językowe klisze. Sabina Tumidalska, jedna z aktorek Strzępki, wypracowany przez reżyserkę model aktorstwa nazywała „aktorstwem dożylnym”, co znaczy, że gra się formalnie, „bez uzasadnienia psychologicznego czy wewnętrznego przeżywania”<sup>30</sup>.

Twórczość Strzępki można potraktować jako rewers teatru mieszczańskiego. Prowokacja i dekonstrukcja jego stałych elementów – przeprowadzana przez reżyserkę – przypominają proces analizy, mającej na celu dotarcie do traumy, tematów wypartych. Słoweńska filozofka, Alenka Zupančič, mówi o nim:

Proces analityczny można pomyśleć jako cierpliwą pracę restrukturyzacji danego pola symbolicznego i związku podmiotu z owym polem. W tym wypadku оголошение podmiotu i jego związku ze strukturami symbolicznymi nie jest kwestią skrajnego doświadczenia, ale serii istotnych, mniej lub bardziej wstrząsających, przesunięć<sup>31</sup>.

Osmotyczny związek z rzeczywistością, krytyczne zaangażowanie oraz forma zrywająca z teatrem dostojnym i posągowym sytuują tę twórczość w horyzoncie sztuki krytycznej – z jednej strony, z drugiej – teatru ludowego, sięgającego korzeniami do starożytnej wsi attyckiej, będącej ojczyzną komedii, oraz średniowiecznych intermediiów. Współcześnie w tej przestrzeni znalazłby się teatr Bertolta Brechta, niepoprawnie politycznie, zaangażowane burleski Dario Fo, zaangaż-

<sup>30</sup> Wyznawcy. Z Moniką Fronczek, Agnieszką Przepiórską, Sabiną Tumidalską, Łukaszem Brzezińskim, Jerzym Gronowskim, Pawłem Wawerem rozmawiał Jan Czapliński. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49–51, s. 351.

<sup>31</sup> *Tragedia pragnienia, komedia popędu*. Z Alenką Zupančič rozmawiał Kuba Mikruta i Jakub Momro. „Didaskalia” 2010, nr 97/98, s. 33.

zowany społecznie, rozsadzający ramy konwencjonalnej sztuki teatru Franka Castorfa czy zrywające z iluzją teatralną spektakle René Pollescha, w których aktorzy nie udają, że są kimś innym niż tylko aktorami grającymi role, za które się im płaci. Do inspiracji ich twórczością Strzępka i Demirski przyznawali się zresztą w różnych momentach swoich teatralnych poszukiwań.

Inną równie ważną tradycją dla tej twórczości jest komentujący bieżące wydarzenia kabaret polityczny z okresu dwudziestolecia międzywojennego spod znaku skamandryckich szopek satyrycznych „Pikadora” i „Cyrulika Warszawskiego” oraz – a może przede wszystkim ze względu na antysystemowy charakter – komunistycznej „Czerwonej Latarni”, założonej przez Lucjana Szenwalda. Jak pisał o tym kabarecie Tomasz Stępień, ludyczność była tam „bezpośrednio podporządkowana intencji politycznej, zabawowa sytuacja komunikacyjna projektowała polityczną sytuację odbioru, przestrzeń ludyczna stawiała się przestrzenią polityczną”<sup>32</sup>. Jeśli do krytycznego stosunku wobec systemu i liberalnego modelu gospodarki dodać niechętny stosunek do sztuki ignorującej społeczny i polityczny kontekst, to wspólnych płaszczyzn znajdzie się znacznie więcej.

W przeciwieństwie do starszych kolegów, którzy odzyskiwali dla teatru wnętrze człowieka, z jego fobiami, lękami i traumami, Strzępka i Demirski bardziej interesują się uwikłaniem jednostki w politykę, ekonomię czy ideologię. Ze sceny rozmawiają z publicznością o roli współczesnego państwa, podatkach, dobroczynności i wykluczeniu społecznym. Z tego oglądu nie eliminują również siebie i swoich aktorów jako przedstawicieli określonej grupy zawodowej (aktorzy w tkanę spektakli wplatają rozmowy o zarobkach, zwierają się z zawodowych frustracji). Mają dużą świadomość nie tylko mechanizmów rynkowych, ale także wpływu mediów na życie społeczne i ich ogromnego udziału w projektowaniu relacji komunikacyjnych między wizerunkiem artysty a jego odbiorcą. Na obraz ich twórczości składają się zarówno zaangażowane politycznie spektakle, jak i akcje społeczne oraz wypowiedzi w mass mediach: wywiady, felietony,

<sup>32</sup> Zob. T. STĘPIEŃ: *Zabawa – poetyka – polityka*. Katowice 2002. Dostępny na stronie: <http://pl.scribd.com/doc/134499962/Zabawa-polityka-poetyka#scribd>, s. 64 [data dostępu: 29 III 2015].

wpisy na portalu społecznościowym, wystąpienia w telewizji i na antenie rozgłośni radiowych.

Artyści poszukując inspiracji w szeroko rozumianej codzienności, przywracają teatrowi dystans do samego siebie, cielesność i materialność. Wprowadzając do tzw. kultury wysokiej, za którą ciągle uważany jest teatr, elementy niechciane: konwencje sztuki jarmarcznej, gatunki komediowe i popularne, tematy wynikające z aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych oraz postaci z niskiego obiegu kultury, które kojarzą się z kabaretem, wreszcie estetykę czerpiącą z popularnej ikonosfery, w pewnym sensie rozszerzają szczeliny dla społecznej świadomości. Otwierają teatr na przestrzenie wyparte, zaburzając to, co w kulturze ujarzmione i wyselekcjonowane. Twórcy z jednej strony nadrabiają zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych XX wieku: otwarta krytyka rzeczywistości, sprzeciw wobec kultury konsumpcyjnej i mechanizmów marginalizowania różnych grup społecznych, z drugiej – romansując z niskim obiegiem kultury, dokonują swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskują język, który wpływa na nasze odbieranie świata.